

Antón Capitel

L'aventure moderne de L'ARCHITECTURE ESPAGNOLE *1950 - 1980*

En Espagne, vers le milieu des années 50, l'architecture historiciste perd définitivement toute signification; l'architecture moderne devient même le style officiel et représente l'état franquiste.

A cause de ce triomphe tardif du style international, la génération des protagonistes de la modernité n'a pas été celle qui lui correspondait par l'âge (et qui avait amorcé la pratique d'une nouvelle architecture avant la guerre), ce rôle échet à la génération suivante et ces pionniers furent les témoins du retour de leurs aînés dans l'aventure historiciste et éclectique. Une aventure dont les raisons et les racines culturelles restent en marge du conflit belliqueux espagnol, une aventure d'ailleurs qui commence bien avant que celui-ci n'éclate, une aventure qui bénéficiera du climat nationaliste installé par le régime né de la guerre civile, un climat capable de catalyser cette tendance, de la rendre hégémonique au point d'extirper apparemment toute idée de modernité.

Les pionniers sont donc ceux qui terminent leurs études juste après la guerre civile; ils ont connu la situation d'avant-guerre et se refusent à tout historicisme militant qu'ils ne reconnaissent ni comme leur, ni comme nécessaire,

bien que l'enseignement l'ait fortement encouragé.

Coderch et Valls à Barcelone, Alejandro de la Sota, Francisco Cabrero et Miguel Fisac à Madrid sont les meilleurs représentants de cette généra-

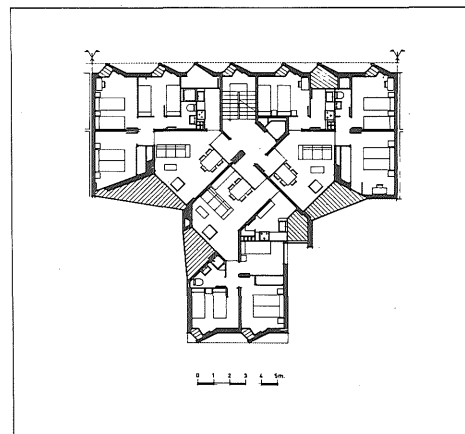


CABRERO & ABURTO: *Maison des Syndicats*. Madrid, 1949.

tion; ils produisent une architecture de compromis entre tradition et modernité qui s'inscrit en grande partie dans la ligne de la pratique modernisatrice d'avant-guerre, ouverte dès cette époque au compromis.

Plus tard, s'ajoutent de nouveaux noms: José Antonio Corrales, Ramón Vázquez Molezún ou Javier Sáenz de Oíza par exemple. Vers 1949, on produit quelques oeuvres qui indiquent déjà dans quelle mesure l'influence de

cette génération va marquer la transformation architecturale du pays. La basilique de Aránzazu, par exemple, de Sáenz de Oíza; la *Délégation Nationale des Syndicats*, de Francisco Cabrero et Rafael de Aburto ou la maison d'appartements dans la Barceloneta de José Antonio Coderch. A Madrid, l'architecture suit son chemin de compromis entre la tradition et la modernité, autant par tradition propre que par pure convenance politique, si bien qu'elle incarne, dès à présent, l'architecture officielle triomphante et fait ta-



CODERCH: *Maison d'appartements dans la Barceloneta*. Barcelone, 1951.

ble rase de l'historicisme proprement dit. A Barcelone, l'architecture de Coderch qui se concrétise dans les commandes de particuliers, s'aligne sur la tradition européenne et avant-gardiste la plus accusée de la ville; elle ne man-

que pas de faire référence à l'exemple italien, milanais en l'occurrence, celui d'Ignacio Gardella, ce qui lui permet de s'insérer dans une architecture moderne évoluée.

Coderch est à ce moment-là un cas à part et il représente l'unique branche



DE LA SOTA: *Parlement. Tarragone, 1957.*

de l'architecture moderne qui évolue en phase avec l'Europe, comme si, en Espagne, rien ne s'était passé, partant ainsi d'une tradition qui existait déjà et s'était développée.

Ses compagnons par contre, —surtout ceux qui après avoir rompu tout lien académique, mènent le style international au rang de représentant de l'État—, verront cette nouvelle forme d'expression avec moins de naturel; se considérant surtout les fondateurs d'une nouvelle ère, ils assument le modernisme avec un grand purisme et s'attribuent pratiquement le rôle que les grands maîtres avaient endossé trente ans plus tôt.

Oíza par exemple, oubliera tout compromis classique et traditionnel pour

devenir plus radical et puriste que Oud ou que Mies, dans les logements de Entrevías (1956) ou dans la chapelle du Chemin de St. Jacques (1959); de plus, il sera le plus combatif, le plus polémique et le plus brillant défenseur d'une attitude d'extrême avant-garde.

Alejandro de la Sota oubliera son aventure plastique et romantique des Villages de la Colonisation, pour proposer son propre modèle de modernisme dans le *Parlement de Tarragone* (1957), projet d'un rationalisme raffiné qui s'inspire singulièrement de la rigueur de Mies et d'une condition diamantine caractéristique de Terragni. Lui aussi se dresse en défenseur du purisme moderne; il suit une voie qui s'affirmera presque toujours dans la même direction, en marge de sa propre diversité, et qui servira de modèle à cette carrière nettement éclectique que, sans le savoir, ses compagnons entreprendront.

Ces deux positions, susceptibles de représenter les autres, seront donc nées d'un fait fondamental, de la conquête d'une doctrine tenue pour vraie et définitive; grâce à celle-ci, l'architecture espagnole se mettra au diapason du reste de l'Europe et l'on oubliera le vieil académisme récurrent. Dans la nuit noire de l'académisme, l'architecture moderne, depuis longtemps annoncée, apparaissait comme une Épiphanie et se proclamait comme la Bonne Nouvelle. On voyait fleurir à l'échelle nationale ces mentalités romantiques caractéristiques des avant-gardes historiques; elles ne prenaient pas leur point de départ dans l'architecture moderne développée, comme l'avait fait Coderch, mais elles la refondaient trente ans plus tard en Espagne, comme si la force de la tradition académi-

que avait exigé des modernes un esprit combatif, un esprit de lutte, avant de mériter la Véritable Architecture. A l'appel d'une telle invitation, les temps héroïques qui, dans l'esprit des architectes d'après-guerre, étaient en attente, firent logiquement leur apparition.

Cependant, le triomphe du style international en Espagne coïncidera presque entièrement avec une nouvelle réforme qui situe le véritable idéal de la modernité dans l'architecture organique; Bruno Zevi mène le débat au niveau des idées. Rapidement l'architecture espagnole modifiera son cap vers ce nouvel objectif.



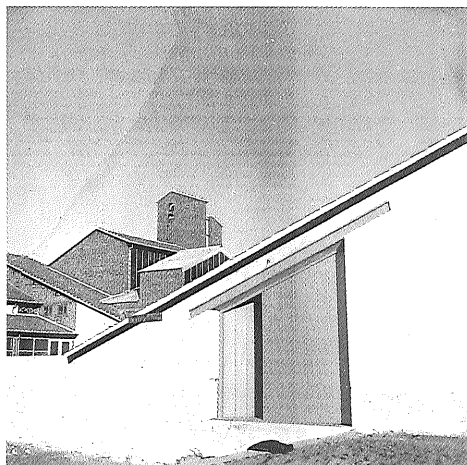
CORRALES & MOLEZÚN: *Pavillon de l'Exposition Universelle. Bruxelles, 1958.*

Celui-ci est déjà présent dans les hexagones whrigtiens du *Pavillon de Bruxelles*, réalisé par Corrales y Molezún (1958) ou dans les accents plastiques et néopopulaires, à la fois melnikovniens, caractéristiques de leur *Institut de Herrera de Pisuerga* (1958). On peut en dire autant de l'*Institut d'Optique* (1951) ou de l'*Institut de Daimiel*, tous deux de Miguel Fisac.

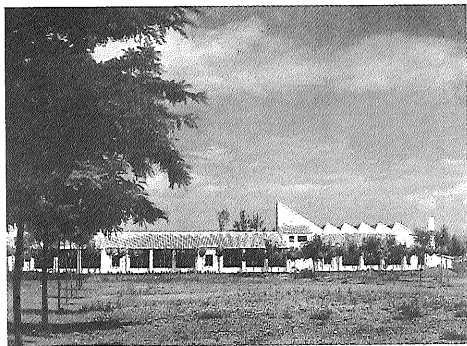
En 1960, l'idéal de l'architecture espagnole est donc complètement modifié. L'héritage de la modernité doit s'harmoniser avec une nouvelle vision des choses; on aspire à la perfection

et non à la négation du style international.

A Madrid, l'oeuvre de Corrales et Molezún et celle de Sáenz de Oíza finiront par se transformer complètement; Antonio Fernández Alba entreprend alors une carrière qui s'inscrira dès le début dans la ligne de l'architecture organique. A Barcelone, toujours davantage liée aux influences culturelles milanaises, il faut citer l'atelier de Bohigas et



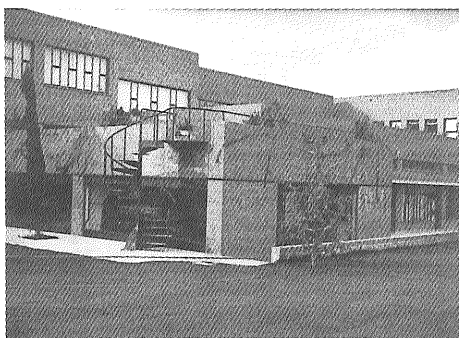
CORRALES & MOLEZÚN: Institut à Herrera de Pisuerga. Palencia, 1958.



FISAC: Institut de Daimiel. Ciudad Real, 1953.

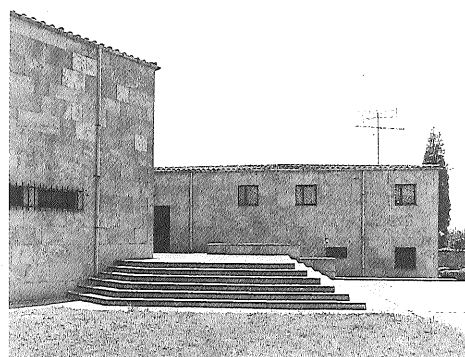
Martorell et celui de Correa et Milá; les premiers commencent à produire dans le style international; les seconds se rattachent pratiquement à la culture dont le foyer se trouve à Milan, un héritage qu'ils reçoivent de Coderch et qui fait d'eux des architectes d'intérieur et des dessinateurs d'objets, cas presque unique en son genre jusqu'aux

Le changement d'idéaux sera net avec l'oeuvre d'Antonio Fernández Alba. Il construit le Collège Sainte Marie à Madrid (1960) dans un esprit rationaliste



ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA: Collège Sainte Marie. Madrid, 1960.

aaltien, ou le Couvent de Rollo à Salamanque, paradoxalement traditionaliste et moderne. Il reçoit pour ce dernier le Prix National d'Architecture, ce qui indique que la culture architectonique officielle était assez encline à assimiler rapidement les tentatives les plus en-



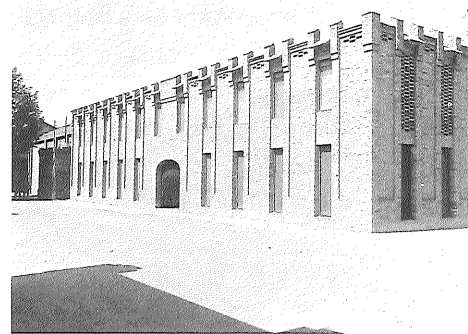
ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA: Couvent à El Rollo. Salamanque, 1962.

gagées, en apparence du moins, en même temps que l'histoire et la tradition espagnoles et que le mythe d'une culture nationale pure.

Cette culture officielle offrira en tout cas une version organique définie qui trouve son correspondant en Catalogne dans un néo-réalisme artisanal et de «préexistences ambiantes» à l'italienne; son expression architecturale se retrouve dans quelques unes des oeuvres des architectes déjà cités. La démarche la plus osée fut sans doute

l'agrandissement de l'usine Godó y Trias à Barcelone, de Correa et Milá (1967).

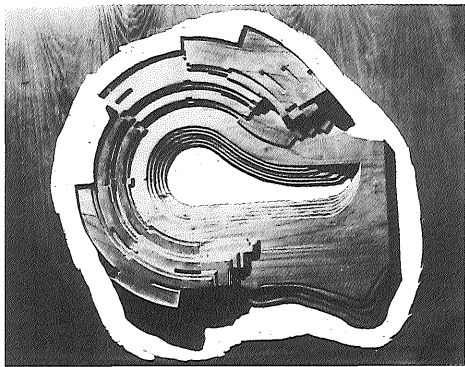
L'organicisme tardif et expressionniste coïncide avec la montée de la génération sortie des écoles à la fin des années 50, début des années 60; à cette époque il est représenté par le projet de Utzon à Sidney. Cette tendance est plus complexe et montre un idéal d'architecture que la transformation de l'oeuvre de Le Corbusier ou d'architectes tels que Rudolf et Saarinen avait déjà laissé transparaître. Les années 60 commencent en Espagne avec la



CORREA & MILÁ: Usine Godó y Trias. Barcelone, 1967.

reprise économique et le développement industriel; dans l'idée des architectes, cet organicisme plus complexe et plus ambitieux semble capable de rendre compte de l'idéal architectural moderne. Il s'impose de manière presque vertigineuse au premier plan de la vie culturelle et le pays à son tour se croit en mesure de le promouvoir.

L'oeuvre de Antonio Fernández Alba y réagira lorsqu'il présente son projet pour la Foire-Exposition de Gijón (1964). La jeune génération s'essaye à des solutions qui, la plupart du temps, resteront dans les cartons mais qui auront l'occasion de se manifester collectivement dans le concours organisé autour d'un projet pour le Palais de l'Opéra de Madrid (1964). Les projets de



ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA: Foire-exposition. Gijón, 1964.

Fernández Longoria, Moneo, Fullaondo et Carvajal, Casas et Seguí témoignent d'une ambition qui est parvenue à se développer et à se structurer rapidement.

Mais paradoxalement, ce sera Francisco Sáenz de Oíza le bâtisseur de ce nouvel idéal auquel il donnera vie dans les *Torres Blancas* (1962-1968). Les tours sont l'emblème le plus ambitieux

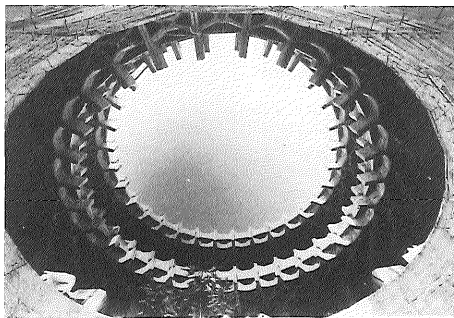


SÁENZ DE OÍZA: Torres Blancas. Madrid, 1968.

de l'organicisme espagnol, mais elles témoignent aussi d'une volonté de synthèse avec le mouvement moderne original car il s'agit d'une construction de conception lecorbusienne évoluée qui a dépassé l'organicisme whrightien; les problématiques s'y retrouvent

synchrétiquement unies et la plastique qui s'y exprime appartient déjà à une troisième école.

Tandis que l'on construit Torres Blancas, la nouvelle génération (Higueras,



HIGUERAS & MIRÓ: Institut de Restauration. Madrid.

Mangada y Ferrán, Hernández Gil, Moneo, Peña) travaille dans la ligne de l'organicisme traditionaliste modéré amorcée par Antonio Fernández Alba,



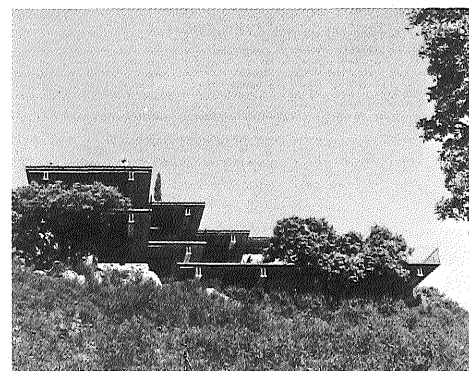
CORRALES & MOLEZÚN: Maison Huarte. Madrid, 1965.

cela bien qu'elle ait été l'artisan responsable de l'éclosion organique tardive. Quelques temps plus tard, Higueras et Miró construisent le bâtiment de l'Institut de Restauration à Madrid. Corrales et Molezún s'intègrent définitivement à la ligne modérée comme le démontre la maison Huarte (1965) et Sáenz de Oíza le fait lui même, avec la maison de Talavera; l'une ou l'autre réalisation de Francisco Cabrero reflètera également des nuances organiques. La nouvelle génération de l'Eco-

le de Barcelone (Bofill, Domènech, Puig et Sabater) ne restera pas non plus à l'écart et s'inscrira dans la continuité de l'oeuvre de Martorell-Bohigas et de Correa-Milá.

Ainsi donc, si nous laissons de côté l'éclosion tardo-organique à la Utzon, particulière à Madrid, et les figures de Coderch et de la Sota restés fidèles à leur propre histoire et attentifs seulement à leur évolution personnelle, nous constatons que l'architecture espagnole des années 60 a totalement changé sa conception de la modernité, cela peu d'années après le triomphe du style international en Espagne, et qu'elle se met au diapason de l'Ecole d'Amsterdam; elle s'adonne dès lors à une intéressante tendance révisionniste moderne parallèle à la magnifique aventure italienne de la génération de Rogers.

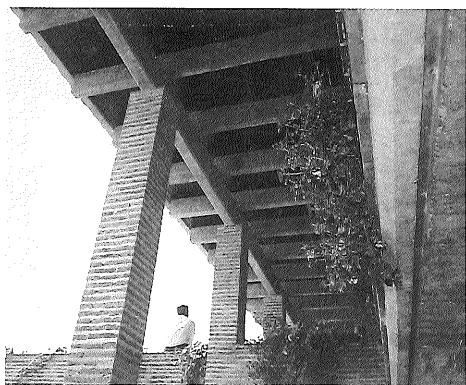
Il faut encore mentionner la maison Lucio Muñoz à Torreldones, de Higue-



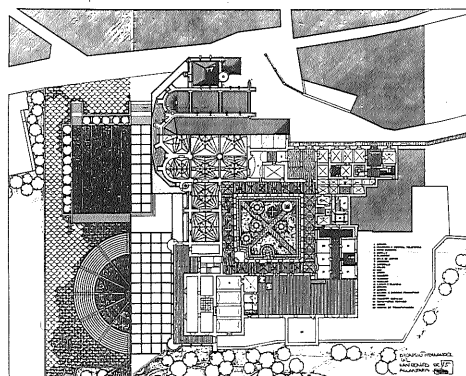
HIGUERAS & MIRÓ: Maison Lucio Muñoz. Madrid, 1965.

ras (1965), la maison Gómez Acebo à Madrid, de Moneo (1964) la restauration de St. Benoît d'Alcantara, de Hernández Gil (1962), le quartier Jean XXIII à Madrid, de Ferrán et Mangada, les immeubles d'appartements à Barcelone, de Bofill (1964), la résidence barcelonaise de Domènech, de Puig y Sabater. Dans l'oeuvre féconde de Martorell et de Bohigas, il faut relever l'immeu-

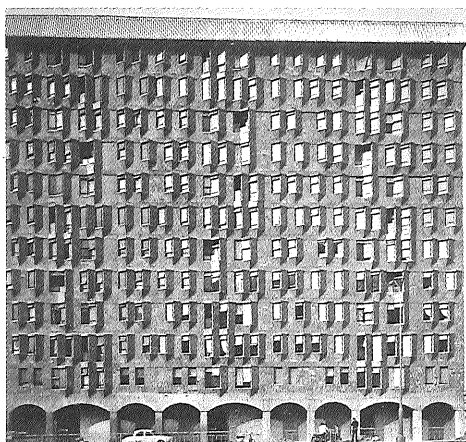
ble d'appartements dans la Meridiana à Barcelone; nous compléterons le tableau avec celui de Vázquez de Castro à Madrid (1967) —de la même génération qu'Antonio Fernández Alba et engagé avec lui dans une brillante aventure rationaliste—, et avec les Torres Blancas de Correa et Milá dans la Diagonal de Barcelone. Avec le recul, le panorama de ces années-là, brossé



MONEO: *Maison Gómez Acebo*. Madrid, 1964.



HERNÁNDEZ GIL: *Restoration de San Benito de Alcántara*. Cáceres, 1962.



MARTORELL, BOHIGAS & MACKAY: *Appartements dans la Meridiana*. Barcelone, 1965.

par la revue *Zodiak* dans un de ses numéros consacré à l'Espagne, laisse



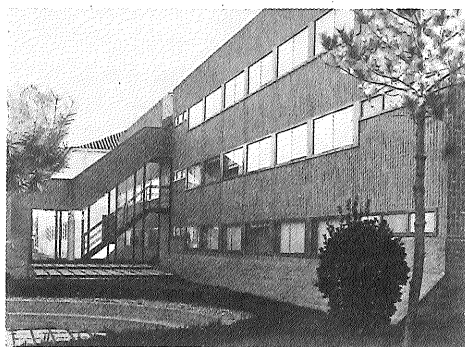
VÁZQUEZ DE CASTRO: *Appartements*. Madrid, 1967.

supposer l'existence à la même époque d'une école assez cohérente en dépit de la diversité; l'architecture espagnole donne alors l'impression de suivre une route décidée et claire.

Rien n'est plus éloigné de la vérité cependant, car l'aventure que vivaient les architectes était, nous le savons, beaucoup trop rapide et engagée sur un chemin ininterrompu de progrès et de dépassements. La culture internationale continuait d'autre part à évoluer et tandis que le tardo-organicisme était déjà une sorte d'épilogue, la renaissance technologique, les applications néo-avant-gardistes, la foi toute neuve dans la cybernétique et dans de nouveaux fonctionnalismes, les excès Pop et d'autres questions bien connues, s'introduisaient en Espagne à la fin des années 60 et conduisaient à la crise culturelle la plus profonde de l'après-guerre; de telle sorte que, au moment où nous changeons de décennie, tout ce dont nous venons de parler a déjà disparu: la critique née du chant du cygne lancé par la modernité a été balayée dans toutes ses manifestations; seuls ceux qui sont restés fidèles à l'unique

style international, comme de la Sota ou Cabrero, continueront à servir de modèles fort étudiés.

Ainsi, la génération qui accède à la profession dans la seconde moitié des années 60 ou au fil des années 70, pratiquera-t-elle un art néo-moderne qui se nourrit de l'exemple de de la Sota, de l'admiration internationale suscitée par les travaux de Stirling et se fondera-t-elle sur la continuité du projet technologique et la fidélité à l'évolution du style international proprement dit. Les oeuvres de Manuel et Ignacio de las Casas illustrent bien cette attitude, leur internat à Talavera de la Reina, par exemple, un produit presque maniérisme



DE LAS CASAS, M. & I.: *Internat à Talavera de la Reina*. Tolède, 1970.

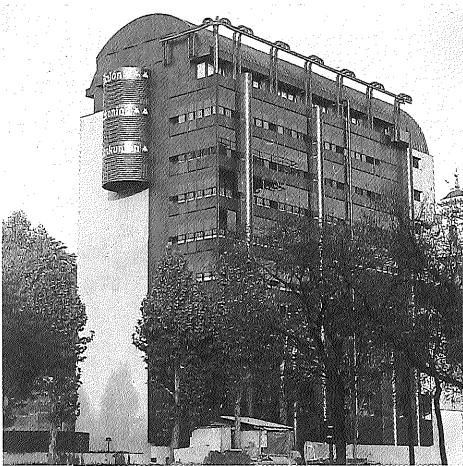
te et tardif d'une voie ouverte longtemps auparavant et qui se ferme à présent brillamment.

Mais cette résurrection du moderne n'est qu'une réaction de défense de la part de la jeune génération contre le vide et le chaos de cette fin de décennie et contre les excès de l'organicisme; Sáenz de Oíza les accompagne dans cette démarche et il produit l'oeuvre moderne la plus importante et la plus tardive: la Tour de la Banque de Bilbao (1970-1980). L'édifice Bankunion de Corrales et Molezún l'avait précédée; il indiquait déjà parfaitement un changement de panorama dans l'abandon systématique de tout rêve organiciste.

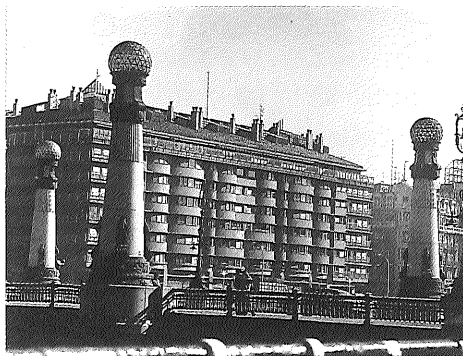
La génération de 1960-61 qui avait proposé l'organicisme tardif, s'était aussi réservé une sortie plus modérée, ainsi que nous l'avons vu. L'immeuble d'appartements construit à Saint Sébastien par Rafael Moneo (1968, en collaboration avec Marquet, Unzurunzaga et Zulaica) est une production tardive de cette attitude mais c'est là précisément que l'on voit comment cette



SÁENZ DE OIZA: *Banque de Bilbao*. Madrid, 1980.



CORRALES & MOLEZÚN: *Bankunión*. Madrid, 1975.



MONEO: *Appartements*. Saint-Sébastien, 1968.

école organiciste moderne a été le germe de la situation qui s'installe à partir des années 70 et de son caractère disciplinaire. La facture lucide et vigoureuse du plan qui parvient à s'insérer dans la trame dense du pâté de maisons sans la nier, l'allure splendide de ce volume urbain, équilibré et synthétique, doué de présence, annoncent les positions de fond adoptées par la décennie suivante en leur apportant des solutions fort intéressantes...

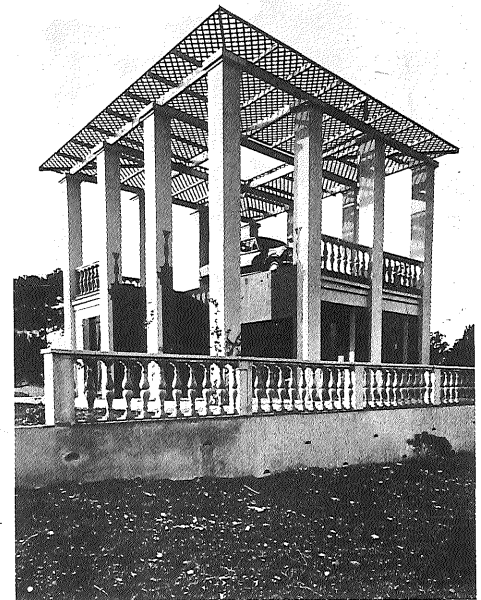
Le début de la nouvelle décennie ne se caractérisera donc pas par une renaissance moderne. L'Ecole Catalane amorcera un brusque virage, même si elle n'avait pratiqué qu'un organicisme modéré dont on trouve la marque aussi bien dans l'oeuvre de Coderch, avec l'Institut Français, que dans celle de



CODERCH: *Institut Français*. Barcelone, 1972.

Martorell, Bohigas et Mackay. Les nouvelles générations ont dans leurs mains le changement, un changement drastique, capable de montrer le chemin; le Belvédère Georgina (1972) par exemple, de Clotet et Tusquets, sera l'écho espagnol des idées de Venturi et reflète un courant post-moderne précoce plus radical que celui qui transparait à la même époque dans les oeuvres du maître américain: une petite maison

aux allures de belvédère néo-classique s'élève dans la campagne et acquiert dimension et présence dans le paysa-



CLOTET & TUSQUETS: *Belvédère Georgina*. Gérone, 1972.

ge. Elle est décorée d'une profusion de détails conceptualistes et Pop qui, à cette époque prématurée, sont significatifs.

A Madrid, le véritable changement provient en grande partie de la première génération. Cabrero réalisera un curieux travail à la Venturi, très probablement sans y avoir prêté attention; dans l'Hôtel de Ville de Alcorcón (1972); Cano Lasso construit un important ensemble de logements dans la rue Basilica à Madrid (1972) qui, d'une part rompt avec la tradition des édifices modernes, abstraits et étrangers à la ville et d'autre part se rattache à la tradition moderne modérée ouverte au compromis qui avait donné tant de fruits intéressants avant la guerre civile espagnole. Mais à mesure que les plus jeunes donnent vie à une architecture naissante davantage inspirée de l'idéologie de Rossi que de celle de Venturi, des membres de la génération des années 60, Rafael Moneo et Ramón Bes-

cós élèvent à Madrid la construction qui sera pour tous le signe d'un changement de cap: les travaux d'agrandissement de la *Bankinter* (1968-1974). Il s'agit d'un bâtiment complexe qui re-

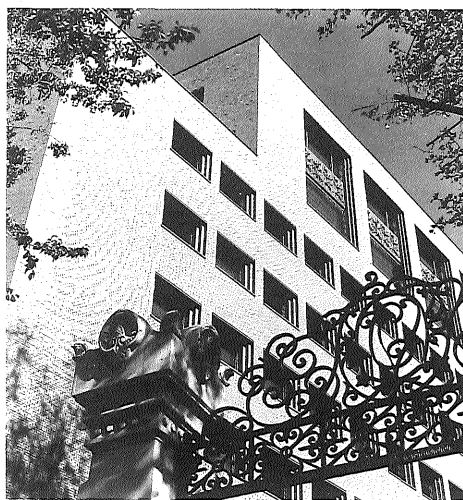


CABRERO: Hôtel de Ville d'Alcorcón. Madrid, 1972.



CANO LASSO: Logements. Madrid, 1972.

nouvelle les anciens principes de l'Ecole de Madrid tant au niveau de l'apparence que sur le plan conceptuel; cette nouveauté se fait jour dans l'équilibre de son organisation, dans la vocation urbaine et le souci de composition manifesté par la façade d'aspect résolu donnant sur le Paseo de la Cas-



MONEO: *Bankinter*. Madrid, 1974.

tellana, et dans bien d'autres aspects et nuances.

L'Ordre des Architectes de Séville, construit en 1976-1980 par Perea et Ruiz Cabrero, est un autre exemple très significatif du décanement de cette culture au sein de la nouvelle géné-

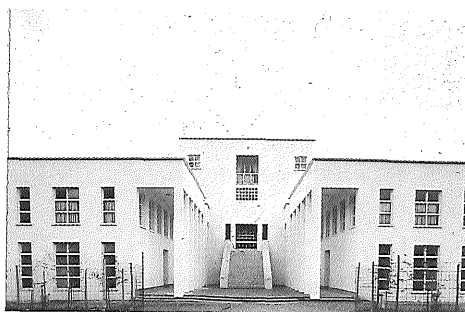


RUIZ CABRERO & PEREA: *Ordre des Architectes*. Séville, 1980.

ration; à l'instar de la *Bankinter*, cette construction est le fruit d'une recherche de composition formelle et équilibrée adaptée à sa vocation urbaine; elle offre une certaine harmonie avec le langage moderne et par là rend hommage à des formes ou à des manières qui nous renvoient à Stirling. La *Bankinter* reçoit le premier prix d'un concours dont le jury est composé de Aldo

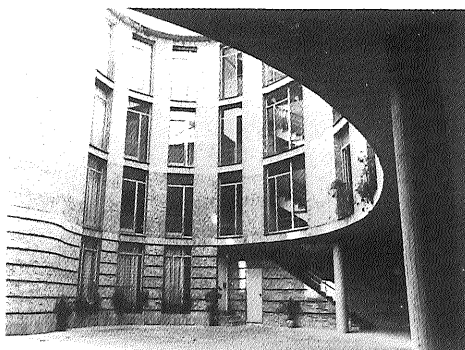
Rossi, Moneo, Peña et Coderch, témoignant par là de la communauté de vue qui règne parmi les architectes vers la moitié des années 70.

Hors de Madrid se développent les tendances les plus extrêmes: celle de Tendenza, représentée principalement par Garay et Linazasoro, avec des oeuvres telles que la *Ikastola* de Fuenterrabía (1972-78); ou bien, la fidélité à un style moderne non technologique, comme c'est le cas des travaux mis en oeuvre par Antonio Ortiz et Antonio Cruz, qui pratiquent un rationalisme



GARAY & LINAZASORO: *Ikastola*. Saint-Sébastien, 1978.

méditerranéen cultivé et subtil dont on trouve les meilleures expressions dans quelques *casas-patio**. La tradition la plus conceptualiste et venturienne, liée



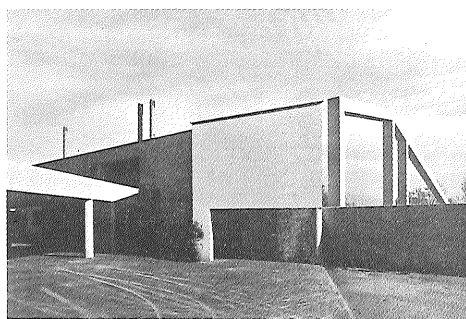
CRUZ ORTIZ: *Casas-Patio*. Séville, 1974.

à la fortune de l'art Pop, continue en Catalogne, non seulement dans les oeuvres de Clotet et Tusquets, mais aussi dans celles de Viaplana, Piñón et

* Immeubles d'appartements organisés autour d'une cour intérieure.
(N. de la T.)

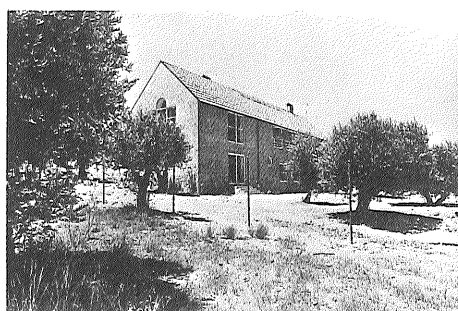
Mora comme c'est le cas de la maison construite par Jiménez Parga à Barcelone (1976-77).

Les frères Casas optent également dans leurs projets pour une architectu-



VIAPLANA & PIÑÓN: *Maison Jiménez de Parga*. Barcelone, 1977.

re soucieuse de composition et de nuance; ils abandonnent en grande partie le goût pour la technologie et rallient les idées de Venturi (*villa de Tolède*, 1977), ou celles de Rossi, dans un souci de composition urbaine, et celles de Terragni pour ce qui est de la façon, une manière dont on trouve une illustration dans un ensemble de loge-



DE LAS CASAS, M. & I.: *Villa Tolède*, 1977.

ments à Talavera de la Reina (1977). Un autre praticien du néo-moderne technologique, Javier Vellés, donne la mesure du changement intervenu, dans sa *casa-patio* de Madrid (1978), où il fait un usage magnifique du style traditionnel et de ses implications constructives. N'oublions pas non plus la force d'exemple acquise dans ces années-là par les oeuvres et les idées des Five Architects; elle se voit renfor-

cée par le goût commun pour Terragni et ce qui, à ce point de vue, influençait également l'oeuvre de la Sota.

Nous pensons avoir défini les différentes tendances à partir de toutes ces oeuvres et leur variété nous a amené à parler de tout le monde. En effet, nous assistons à la montée d'une nouvelle génération d'architectes, à Madrid, à Barcelone, à Séville, en Galice, au Pays Basque..., qui pensent différemment les uns des autres, de telle sorte que Barcelone et Madrid, jusqu'alors les pôles exclusifs de la culture architectonique, ne seront plus aussi isolées qu'auparavant. Une fois le mouvement moderne vidé de son contenu doctrinal, la modernité deviendra principale partie intégrante de l'éclectisme post-moderne, ainsi qu'il fallait s'y attendre.

Le panorama de l'architecture espagnole a donc complètement changé au cours de cette décade. L'aventure moderne a trouvé son terme du moment où disparaît le mirage d'un idéal unique à poursuivre. Un nouvel horizon éclectique s'ouvre qui fournira des réponses diverses aux réflexions que tous devront se formuler à eux-mêmes: il fournit une nouvelle lecture du sens de l'histoire comme source d'inspiration, et concrètement, il donne un nouveau point de vue sur le classicisme; il relie l'architecture à une problématique urbaine; l'architecture est comprise comme partie de la ville et comme discipline spécifique; il considère l'héritage du mouvement moderne comme un instrument et comme une ressource de valeur et non comme une doctrine à suivre; il établit une distinction entre le rôle de la construction et celui de la technique. En règle générale, il fournit, en dépit d'une apparente continuité au niveau des représentations, un dis-

cours basé sur un mode de pensée qui dépasse définitivement toute velléité de poursuivre un idéal moderne proprement dit. La fonction, la technique, la société, en tant que «consignes clefs» du mouvement moderne, sont abolies.

Mais on peut dire que les voies empruntées par les espagnols dans cette nouvelle aventure post-moderne n'ont pas eu, en général, un caractère extrême et qu'elles suivent plutôt un éclectisme modéré, même si la diversité des occasions appellent des solutions architectoniques variées (se conformant en cela à une caractéristique proprement éclectique) et adoptent alors des positions ponctuelles, parfois radicales ou extrémistes.

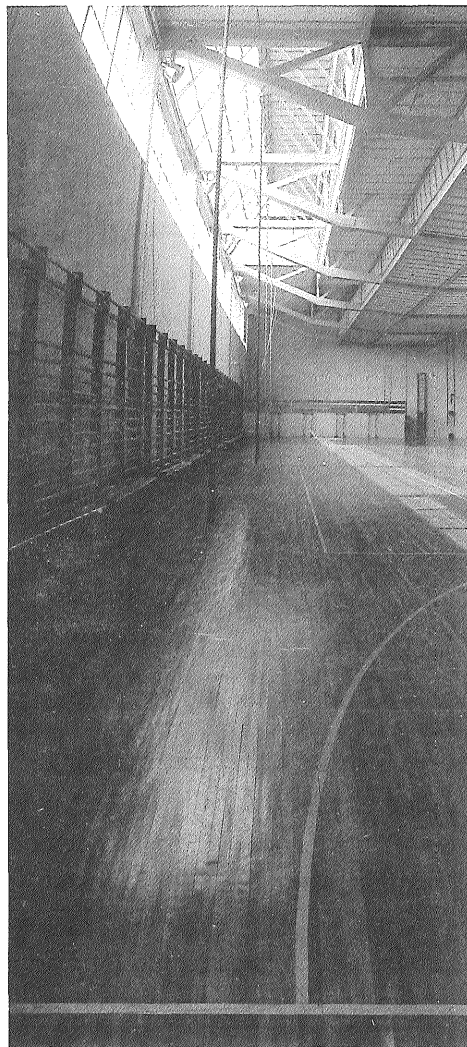
Les dernières années se sont donc écoulées en Espagne sous le signe d'une culture placée sous l'hégémonie du compromis entre utilisation critique de l'héritage moderne et post-modernisme; cette culture s'aligne presque toujours sur un rationalisme éclectique qui tant de fois rappelle l'architecture moderne d'avant-guerre, l'historicisme et l'organicisme modérés.

Cependant, on a vu se produire ces dernières années des cas bien différents qu'il nous faut citer parce qu'ils compliquent et enrichissent le panorama et contribuent de ce fait à mieux l'expliquer.

D'une part se développe avec force, et en toute logique, ce que nous pouvons appeler le néo-modernisme, un néo-modernisme bien différent de celui du début des années 70; il s'agit d'un art généralement conceptuel et subtil, qui, la plupart du temps, s'inspire curieusement de la sensibilité d'un Alejandro de

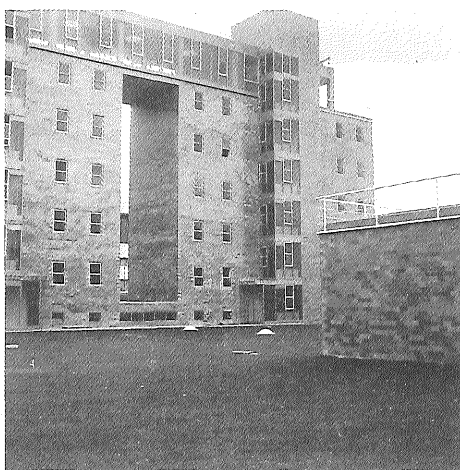
la Sota, même lorsque les résultats ne semblent pas s'en rapprocher.

L'oeuvre de Alejandro de la Sota était restée fidèle à son idée de la modernité, ainsi que nous l'avons dit plus haut. Le gymnase Maravillas (1962), que nous n'avons pas encore cité, est l'un de ces chef-d'oeuvres à l'influence durable qui anticipe des solutions popu-



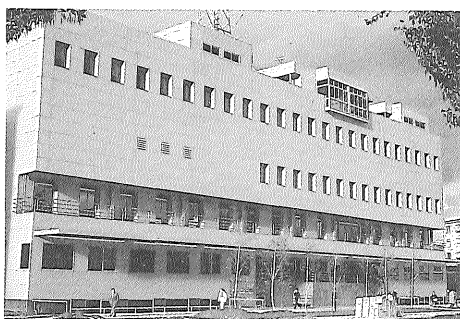
DE LA SOTA: Gymnase du Collège Maravillas. Madrid, 1961.

larisées dans la suite par l'oeuvre de Stirling. Il construit le Collège Universitaire César Carlos à la fin des années 70 dans lequel on reconnaît un peu la manière de Terragni dans le Parlement de Tarragone. Après quelques exercices classico-rationalistes, il construit, au début des années 80, le bâtiment



DE LA SOTA: Collège Universitaire «César Carlos». Madrid, 1967.

de la Poste de Léon où, tout en restant fidèle au modernisme, il jette des clins d'oeil au nouveau contexte; il réussit à

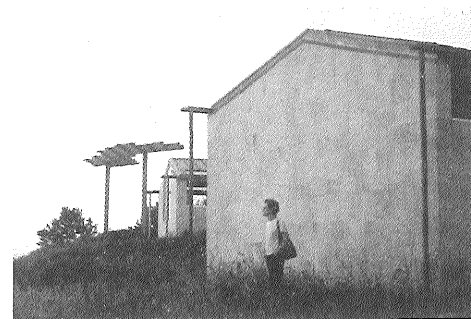


DE LA SOTA: Edifice de la Poste. León, 1984.

donner à cet immeuble une présence urbaine et monumentale.

Autour de cette sensibilité subtile, parfois caricaturale, toujours conceptuelle de Alejandro de la Sota, se développe jusqu'à un certain point, et combinée avec d'autres facteurs, la production originale de Juan Navarro Baldeweg. Celui-ci s'exprime presque toujours dans des projets ambitieux et difficilement réalisables, dont la maison unifamiliale de Santander (1978), de composition foncièrement conceptualiste et de délicate subtilité plastique, nous donne un bon exemple. La dernière oeuvre de Piñón et Viaplana gravite sur la même orbite, avec ses caractéristiques propres: il s'agit de la magnifique réalisation de la place de Sants, à Bar-

celone, une oeuvre conceptualiste très réussie de paysage néo-moderne. Pour compléter le tableau néo-moderne, il faut citer les travaux des catalans Elías Torres et Martínez Lapeña, —d'une sensibilité différente, davanta-



NAVARRO BALDEWEG: Maison de la Pluie. Santander, 1979.

ge plastique et juvénile—, et plus particulièrement la transformation d'une ancienne chapelle qu'ils exécutèrent à Ibiza (1981).

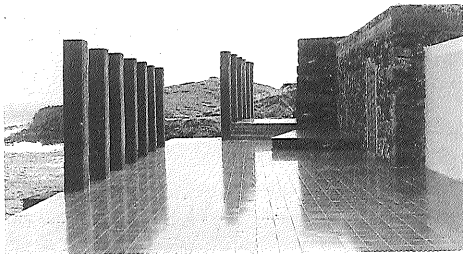


TORRES/MARTÍNEZ LAPEÑA: Restauration d'une ancienne chapelle. Ibiza, 1981.

A l'autre bout, l'oeuvre de Ricardo Bofill appartient à un post-modernisme plus radical et plus proche de la mise en scène; elle s'est profondément transformée au contact de son expérience française et depuis le passage de l'architecte à l'Ecole de Barcelone des années 60. Les grandes oeuvres, Marne-la-Vallée, ou tout autre au choix, montre à mon avis, ce que l'architecture actuelle a fait de pire: un as-

servissement futile à l'image sans que celle-ci, tragiquement, ne parvienne à nous émouvoir, comme l'auraient fait, au moins, les décors de cinéma. Elle adopte une posture claire, une position proche à d'autres courants internationaux, mais profondément étrangère à la variété et à la richesse de la culture architectonique espagnole. Son succès, d'autre part, ne nous émeut pas.

Peut-être les positions médiatrices les plus claires entre néo et post-modernisme sont-elles le mieux illustrées, par

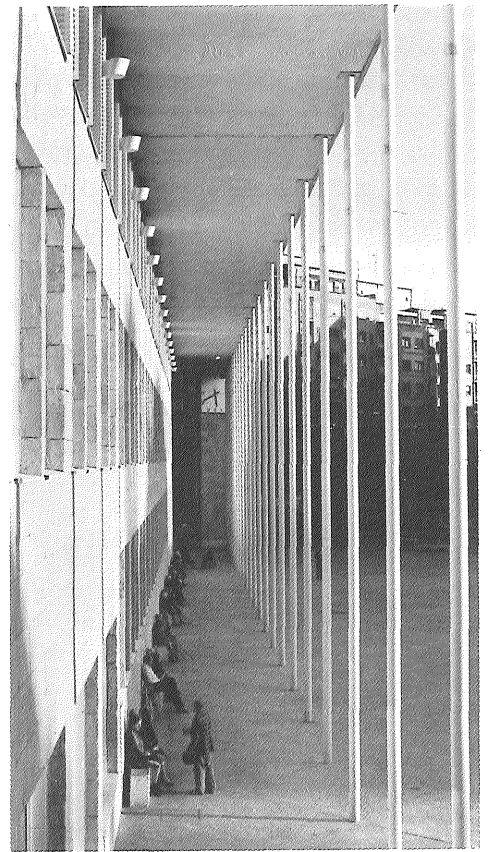


CLOTET & TUSQUETS: *Maison à Pantelleria*. Italie, 1975.

la maison de vacances édifiée par Clotet et Tusquets sur l'île de Pantelleria en 1977 dans un esprit conceptualiste et de classicisme méditerranéen, et par l'Hôtel de Ville de Logroño (1977-1982)

de Rafael Moneo, un édifice dont la géométrie abstraite inspirée du modernisme se met au service d'une intention néo-académique, propre jusqu'alors à la tendance basque (souvenons nous à ce sujet du restaurant Cordobilla Erreleku (1981), de Iñiguez et Ustarroz, une libre reconstruction historiciste d'une ancienne ferme); ajoutons encore l'achèvement en style d'un des angles du splendide édifice académique de la Banque d'Espagne à Madrid (1980). Pourtant l'oeuvre la plus brillante de Moneo au cours des dernières années est le Musée d'Art Romain à Mérida (1980-1984), un magnifique bâtiment de construction traditionnelle et d'inspiration néo-romaine, encore desservie par les ressources de la technique moderne; c'est probablement l'exercice d'architecture «mu-seistique» internationale le plus remarquable de notre époque.

Il me plairait tellement que cet édifice, témoin du dernier et meilleur moment de l'art de bâtir espagnol —comme la plupart des autres exemples cités—, soit le gage de la fortune future de l'ar-

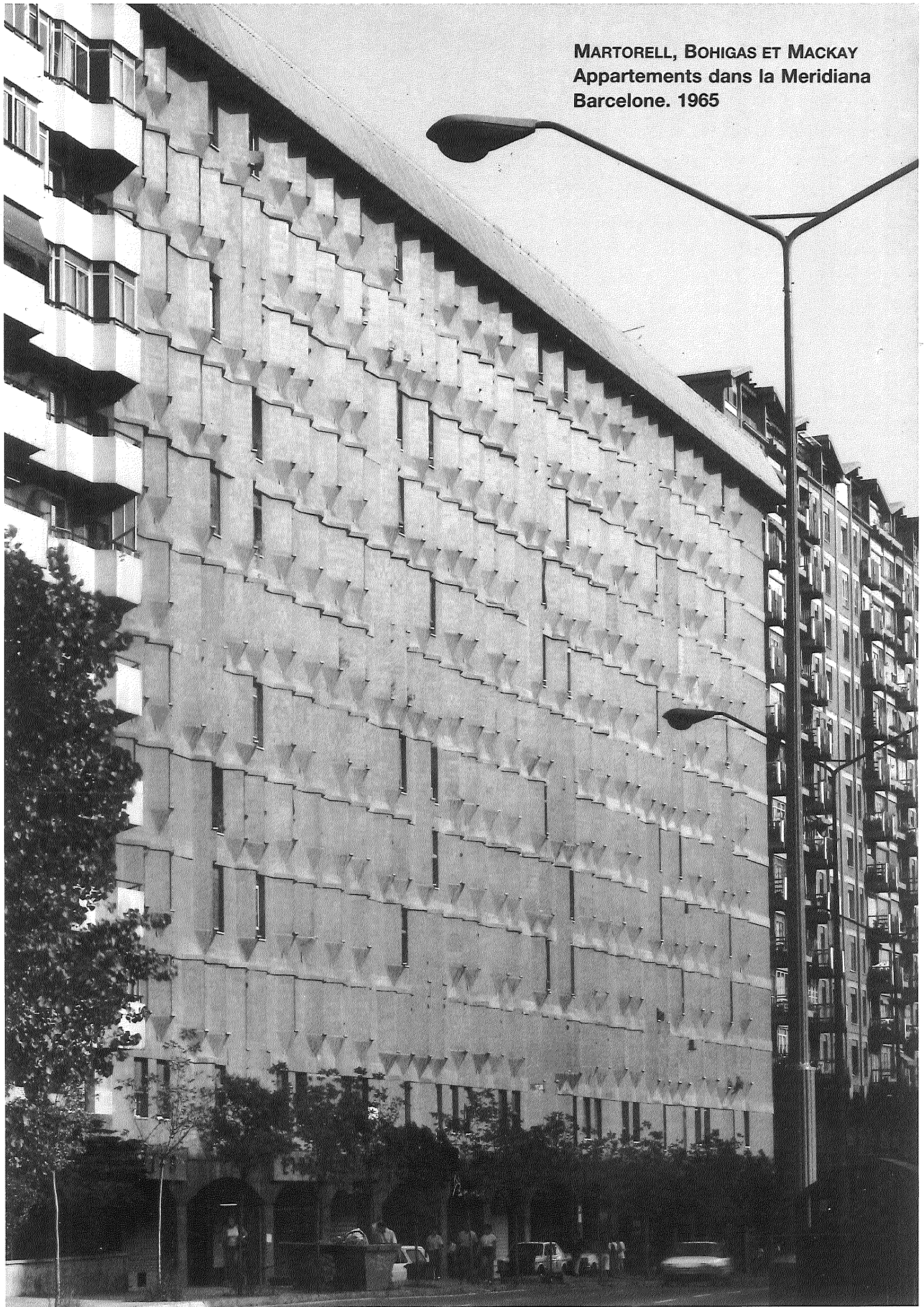


MONEO: *Hôtel de Ville*. Logroño, 1980.

chitecture de notre pays, une architecture qui vit les jours extrêmement durs de la crise professionnelle et économique.

A. C.

MARTORELL, BOHIGAS ET MACKAY
Appartements dans la Meridiana
Barcelone. 1965



DE LA SOTA
Edificio de la Poste
León. 1984

